

《ポリウート》と《殉教者》：主役のテノールの比較を通して

著者	関口 純明
雑誌名	東京音楽大学大学院論文集
巻	1
号	1
ページ	4-22
発行年	2015-07-30
出版者	東京音楽大学
ISSN	2189-5767
URL	http://id.nii.ac.jp/1300/00000946/

《ポリウート》と《殉教者》 ——主役のテノールの比較を通して——

関口 純明

要旨

本論文は、ガエタノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848)が作曲した二つのオペラ、《ポリウート Poliuto》と《殉教者 Les Martyrs》を題材とし、それぞれの作品で主役となるテノール二役の音楽的に異なる特質を、特に音域の相違に着目して分析することで、明らかにすることを試みたものである。

《ポリウート》は 1838 年に作曲され、ナポリのサン・カルロ劇場で初演が予定されていたが、ナポリ王国の検閲官は、キリスト教の聖人の殉教を題材とする劇内容を問題視し、上演を禁止した。

一連の騒動を契機として、ドニゼッティはナポリを離れパリに移住した。作曲家は《ポリウート》を改作し、パリのオペラ座でフランス語の台本による《殉教者》として 1840 年に初演したのである。幾つかの要素が加えられ、また変更が生じたが、《殉教者》と《ポリウート》は本質的に同じ作品と見做しえるものである。しかし、主役となるテノールはその特性を大きく変えており、特に音域に顕著な相違がみられる。

本論考では、両作品のテノールの声楽上の特性を比較するために、特定の箇所を選び、半音ごとに各音符がどれだけの割合で歌われるかを計算して図表として示した。それにより音域の分布を客観的に把握した。さらに、音域の分布が旋律上どのように表れているかを検証した。

結果として、これらの二作品において、主役のテノールに要求される音域の違いの詳細が判明した。さらに、そこから異なる性質を持つテノールが必要とされることがわかった。

《ポリウート》は一点イ音を最高音とし、中音域に音域の分布が集中するため、バリトンに近い響きを持つテノールが相応しい。一方で、《殉教者》では、二点へ音の極めて高い音域まで求められるため、非常に広い高音域を持つより軽いテノールによって歌われることが相応しい。

このように、音域の相違の具体的な実相を明らかにすることで、《ポリウート》と《殉教者》のテノールの音楽的特性の違いを示した。

Poliuto and *Les Martyrs*
Thorough comparison of the lead tenors

Sumiharu Sekiguchi

Abstract

This document clarifies the distinction between the lead tenors of two operas, *Poliuto* and *Les Martyrs*, composed by Gaetano Donizetti (1797–1848), with a particular focus on the comparison of vocal range.

Poliuto was written in 1838 for its premier at the Teatro San Carlo in Naples. However, the opera was banned for censorship reasons; it was held in that era that martyrdom of a Christian saint should not be seen on stage. Because of this trouble, Donizetti left Naples for Paris, where he revised and renamed *Poliuto* with French text to *Les Martyrs*.

Though some changes were made, *Poliuto* and *Les Martyrs* were fundamentally the same opera. However, the characteristics of the lead tenors differed significantly, especially in the vocal range.

A specific scene was chosen to compare the vocal range of both tenors. An objective was identified wherein a chart was assigned a numeric value to the vocal range in the lead tenor parts. In addition, the connection between melody and vocal range was analyzed.

Consequently, it was revealed that there was a decisive difference in the required vocal ranges. It was established that tenors with different qualities were required. In *Poliuto*, tenors with a sound close to baritone are appropriate, because the highest note is A4 and distribution of the range centers around a midrange. On the other hand, in *Les Martyrs*, tenors with a lighter sound and who have a very wide upper range are appropriate because the required range reaches F5.

《ポリウート》と《殉教者》 ——主役のテノールの比較を通して——

関口 純明

1 はじめに

1-1 ドニゼッティの2つのオペラ、《ポリウート》と《殉教者》

ガエタノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848)は、19世紀前半に70を超えるオペラを作曲し、大きな成功を収めたイタリア人作曲家である⁽¹⁾。

彼が1838年に作曲したオペラ《ポリウート Poliuto》は、キリスト教の聖人を主人公としたことを問題視され、ナポリの検閲官に上演を禁じられた。失望した作曲家はイタリアを去ってパリに移住し、活動の拠点を移すことになる。2年後の1840年4月、ドニゼッティは《ポリウート》を、フランス語の新たな台本によるグラントペラ《殉教者 Les Martyrs》として改作し上演した。《ポリウート》及び《殉教者》は、世界の歌劇場の主要なレパートリーに定着することはなかった⁽²⁾。しかし、これらの作品は、既に当時イタリア随一のオペラ作家だったドニゼッティが、オペラの、そしてヨーロッパの芸術の首都であったパリに本格的に進出した経緯を理解するために、大きな意義を持つといえる。

《ポリウート》及び《殉教者》は、フランスの劇作家ピエール・コルネイユ Pierre Corneille (1606-84)が、3世紀にローマ帝国支配下のアルメニアで殉教した聖ポリュクトゥスに着想を得て書き上げた宗教劇《ポリュクト Polyeucte》(1643)を原作とする。

二つのオペラは、キリスト教への新改宗者であるアルメニアの貴族を主役とした殉教劇であり、人物の相関関係や、配役と声種の割り当ても含めて、本質的にはあくまで同じ作品である⁽³⁾。しかし、劇の主人公として歌われるテノール役は、音域に大きな変更が加えられている。こうした音域の違いは既に指摘されているところではあるが⁽⁴⁾、その違いが、テノールの音楽的な性質に具体的にどのような変容をもたらしたかまで踏み込んだ研究はなされていない。

本論考では、このようなテノールの音域の違いから生じる音楽的な変容を具体的に検証し、《ポリウート》が《殉教者》に改作される過程で、主役となるテノールの音楽的な特質がどのように変化したかを探っていく。

1-2 成立背景

《ポリウート》の成立過程には、初演のポリウートを歌う予定だったフランス人テノールのアドルフ・ヌリ Adolphe Nourrit (1802-39)が大きく関わっている。ヌリは1823年から1836年まで13年の長きにわたり、パリ・オペラ座の第一テノールとして、当時のオペラ座の特筆すべき大作の初演を数多く務めていた⁽⁵⁾。しかし、イタリアでその才能を開花

させ、「胸声のド Ut de poitrine」に象徴される力強い高音の響きでパリに凱旋し、聴衆を熱狂させたジルベル・ルイ・デュプレ Gilbert Louis Duprez (1806-96)の台頭によって、ヌリはオペラ座から退くことを決意する⁽⁶⁾。ヌリは高音域では「頭声」を用いる伝統的な唱法のテノールとして、その歌声は柔らかく優美なものであり、デュプレが用いた「胸声」による新しく英雄的な高音域の歌声に太刀打ちできないと感じていたのである⁽⁷⁾。

ヌリは再びかつての栄光を取り戻すために、イタリアに渡って胸声による新しい歌唱法と歌声を身につけることを決意した。ヌリはドニゼッティを新しい唱法を学ぶ教師として選び、1838年3月から作曲家の活動拠点であったナポリに滞在する。ヌリはドニゼッティから新しい声を学ぶ一方で、自らがフランスで経験してきた美学上の価値観やドラマ様式への見識を作曲家に伝えることができると考えていた⁽⁸⁾。

ドニゼッティはヌリのナポリでの興行主との契約に協力し、自身の新作オペラでサン・カルロ劇場にデビューできるよう取り計らった。それが《ポリウート》である。ヌリは新しい声楽的な挑戦をドニゼッティの新作で始めることに高揚していたが、ナポリの検閲官は題材の宗教性を理由に8月には《ポリウート》の上演禁止を決定した。

ドニゼッティは契約を破棄してパリへ向かった。残されたヌリは、異なるオペラでナポリでのデビューを果たすが、健康上の衰えに苦しみつつ、次第に精神的な混乱を深め、翌1839年の3月8日、ナポリのホテルから身を投げることになる。

《ポリウート》はフランス語の台本に新たな音楽を書き加えられ、バレエを含めた四幕の大規模な作品《殉教者 Les Martyrs》としてオペラ座で上演された。初演のテノールは皮肉なことにデュプレが歌ったのである。

1-3 先行研究・資料に関して

《ポリウート》はイタリアのリコルディ RICORDI から、ベルガモのドニゼッティ財団との提携により2000年に批判校訂版が出版された。代表的なドニゼッティ研究者であるウィリアム・アッシュブルック William Ashbrook (1922-2009)とロジャー・パーカー Roger Parker (1951-)によるこの校訂版は現在最も信用できる版といえる。本論考もフル・スコアとヴォーカル・スコアを使用した。また、ナポリ音楽院に所蔵されたドニゼッティの自筆譜もインターネット上で公開されており、適宜参照した⁽⁹⁾。

《殉教者》に関しては2014年11月4日に、ロンドンで Opera rara による《殉教者》の批判改訂版による演奏会形式の上演が行われた。この批判改訂版はフローラ・ウィルソン Flora Wilson (生年不明)によるが、公式な出版は残念ながら現在まで確認できていない。なお、この批判改訂版に基づく全曲録音が2015年4月に Opera rara より発売された。

本論考では、《殉教者》に関しては、1840年に発行されたショーネンベルガー Schonenberger のフル・スコアを複写した1982年ガーランド Garland 発行の版と、イーグレット・ハウス Egret House が1975年に出版した、やはりショーネンベルガー（発行年は確認できず）のヴォーカル・スコアを参考にした⁽¹⁰⁾。《殉教者》の自筆譜面は本論考では入手できず、未確認である。

《ポリウート》及び殉教者の成立背景や創作の過程については、ドニゼッティの作品と創作活動の包括的な研究書として、アッシュブルックの *Donizetti and his Operas* (1982)と、高橋和枝邦訳のグリエルモ・バルブラン Guglielmo Barblan (1906-78)とブルーノ・ザノリー

ニ Bruno Zanolini (1945-)による『ガエターノ・ドニゼッティ ロマン派音楽家の生涯と作品』*Gaetano Donizetti: Vita e opere di un musicista romantico* (1983)を参照した。また、上記の《ポリウト》批判改訂版にはアッシュブルックとパーカーによる成立過程や改訂の経緯を示した詳細な序文が付されている。

アドルフ・ヌリの詳細な伝記がルイ・キシエラ Louis Quicherat (1799-1884)による *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance* (1867)である。ヌリがイタリア滞在中にパリの妻や親族、友人に送った書簡は、《ポリウト》の成立過程を知る貴重な資料である。また、ヘンリー・プレザンツ Henry Pleasants (1910-2000)は、*The Great Tenor Tragedy: The Last Days of Adolphe Nourrit* (1995)により、ヌリのオペラ座の引退からイタリアでの挑戦、死に至るまでを検証している。

《ポリウト》と《殉教者》をめぐる論考として、《殉教者》の様式がイタリアとフランスの折衷的性質を持つことを認めつつ、それを先駆的な国際性として評価したウィルソンの *Les martyrs: lost and found in translation* (2014)や、《殉教者》において、ドニゼッティがフランスのグラントペラの様式をいかに吸収したかを論じたミケーレ・ジラルディ Michele Girardi (1954-)の *Donizetti e il grand-opéra: il caso di Les Martyrs* (1993)がある。

19世紀前半に起きた、テノールの高声域歌唱における頭声から胸声への移行を検証した研究としては、口腔内の舌の作用をロマン派発声の核となる技巧であるとの仮説を立てた小野和彦の『ロマン派発声法の黎明：デュプレ Duprez の発声技法と、ヴォワ・ソンブレ voix sombrée（暗くされた声）と呼ばれた声をめぐる考察』（2007）、デュプレが著した声楽教則本を全訳した小原啓楼(生年不明)の『近代テノール歌唱様式の一考察—G.L.デュプレの「歌唱芸術 L'art du chant」1845 全訳—』（2008）、生理学的視点から声帯と喉頭の作用を論じた Jason Christopher Vest (生年不明)の *ADOLPHE NOURRIT, GILBERT-LOUIS DUPREZ, AND TRANSFORMATIONS OF TENOR TECHNIQUE IN THE EARLY NINETEENTH CENTURY: HISTORICAL AND PHYSIOLOGICAL CONSIDERATION* (2009)と、劇内容や音響、楽器の変化と発展、フランスとイタリアの文化と言語の相違といった複数の論点から変化の要因を探った Micheal Lee Smith Jr.(生年不明)の *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production* (2011)がある。

このように、《ポリウト》と《殉教者》の改作の過程と、ドニゼッティのフランス・オペラへの進出と様式の吸収、また当時のテノールの発声にかんしての研究はなされているが、特に両作品のテノールの音域とその音楽的特徴に焦点をあて、相違を論じたものは確認できない。よって、本論考でそれを試み、その変化の実質を明らかにする。

2 《ポリウト》と《殉教者》におけるテノールの音域とその音楽的特質を探る

2-1 検討箇所の提示

前述のとおり、《ポリウト》から《殉教者》への改作により、主役となるテノールの音楽に変更が生じた。なかでも、音域に大きな相違がみられる。本論考では、その相違を具体的に明らかにするために、それぞれの作品から二箇所ずつ選択し、検討を加えたい。

検討箇所の概要と、選択の理由を次に示す。

・検討箇所①

《ポリウート》第一幕第一曲 Tu sei commoso....D'un'alma troppo fervida

《殉教者》第一幕第二曲 Arrêtons nous Polyeucte.... que l'onde salutaire

検討箇所①は、第一幕冒頭でアルメニアの若い貴族ポリウート Poliuto が友人のキリスト教徒ネアルコ Nearco と洗礼に臨む場面である。《殉教者》でも場面は共通している。なお、フランス語の名前として、ポリュクト Polyeucte とネアルク Nearque となる。音楽は《ポリウート》では冒頭のレチタティーヴォによる対話を経てポリウート役のテノールの独唱となり、ネアルコ役のテノールが参加して短い二重唱となって終わるが、《殉教者》では、そこからネアルク役との二重唱が拡大されている。下に構成図を示す。また、《殉教者》において、新たに追加あるいは変更された箇所には下線を引いている。

《ポリウート》	《殉教者》
<ul style="list-style-type: none"> ・ Allegro Agitato 前奏 30 小節 変ニ長調 ・ レチタティーヴォ Tu sei commoso...64 小節 ・ Larghetto 3/8 拍子 変ニ長調 D'un'alma troppo fervida 41 小節 ・ Poco più mosso 10 小節 	<ul style="list-style-type: none"> ・ Allegro vivace 前奏 31 小節⁽¹¹⁾ 変ニ長調 ・ レシタティフ <u>Arrêtons nous..81 小節</u> ・ Larghetto 3/8 拍子 変ニ長調 Que l'onde salutaire 42 小節⁽¹²⁾ ・ Poco più mosso 10 小節 ・ <u>レシタティフ 2 小節</u> ・ <u>キリスト教徒とネアルクのレシタティフ及び、 ポリュクトとの二重唱 Allegro 48 小節</u>

該当箇所の選択理由を述べる。まず、冒頭のレチタティーヴォは《殉教者》への改作の際に、全面的に新しいレシタティフとして書きなおされている⁽¹³⁾。一方で、Larghetto にて歌われる独唱は《殉教者》では、後半のカデンツァなど数小節が異なるが、ほぼ転用されている。そして、Poco più mosso 後のレシタティフ以降のポリュクトとネアルクの二重唱は《ポリウート》にはない新しい楽曲である。

以上のことから、当該箇所は、改作の過程で大きな変更なく転用された部分と、加筆あるいは変更された部分との対比が容易であり、相違点を明らかにするに適している。

・検討箇所②

《ポリウート》第二幕第五曲 Veleno è l'aura ch'io respiro....Fu macchiato l'onor mio

《殉教者》 第三幕第十六曲 C'est Polyeucte!...Mon seul trésor 第十七曲 Qui! J'irai dans leurs temples

検討箇所②は、《ポリウート》では、ポリウートが妻の不貞を疑い嫉妬の怒りを爆発させているところに、キリスト教の信仰が露見してネアルコが捕えられたとの知らせが届き、一転して殉教を決意する場面である。《殉教者》では、嫉妬の場面は妻への愛情と信仰の狭間で苦悩する場面へと変更されているが、そこにネアルクの捕縛が伝えられ、殉教を決意する点は同様である⁽¹⁴⁾。

音楽的には《ポリウート》第五曲と、《殉教者》への改作にあたって書きなおされた第十六曲と第十七曲は全面的に異なる曲である。構成図を下記に示す。また、《殉教者》において変更された箇所を下線を引いている。

《ポリウート》	《殉教者》 ¹⁾
<p>第五曲</p> <p>・レチタティーヴォ</p> <p>Veleno è l'aura ch'io respiro...</p> <p>・Allegro 4/4 拍子 変イ長調</p> <p>Fu macchiato l'onor mio...ポリウートのアリア</p> <p>キリスト教徒からネアルコ逮捕の知らせを受ける</p> <p>・Moderato 4/4 拍子 ヘ長調</p> <p>Sfolgorò divino raggio カバレッタ</p>	<p>第十六曲</p> <p>・<u>Larghetto 変ホ長調 4/4 拍子</u></p> <p><u>C'est Polyeucte !.. ポリーヌとのレシタティフ</u></p> <p>・<u>変ロ長調 6/8 拍子</u></p> <p><u>Mon seul trésor ポリュクトのロマンス</u></p> <p>フェリクスがネアルク捕縛を知らせる。</p> <p>第十七曲</p> <p>・<u>変ロ長調 4/4 拍子</u></p> <p><u>Qui! J'irai dans leurs temples 大エール</u></p>

該当箇所の選択理由を示す。当箇所は、楽曲として全く異なるものであるが、劇の進行上は対応している。また、テノールの独唱曲としてはそれぞれのオペラにおいても最も大きな規模の曲であり、それぞれのテノールの役が持つ特性や歌唱に必要な能力が顕著に表れると考えられる。

2-2 検証の手法

本論考では、特に《ポリウート》と《殉教者》のテノールの音域の相違を具体的に検討することを目的とする。そのため、次のような方法を用いて、客観的な把握を試みた。

すなわち、《ポリウート》と《殉教者》のテノールの音域の相違を数値化した図表を提示する。これは、楽曲の全体または特定の箇所を選択し、その箇所におけるテノールが歌う旋律の4分音符を1として設定する。そして、歌われる音符の数値の合計を半音ごとに算出し、その総計から、半音ごとにどの程度の割合で歌われるかのパーセンテージを計算することで作成したものである。音名は日本語表記とし、異名同音は調の中でより頻度が高く使用されるものを優先した。この方式は、旋律の流れや楽曲の構造を切り捨てる点は否めないが、音域の把握には客観的な指標を与えてくれるものである。

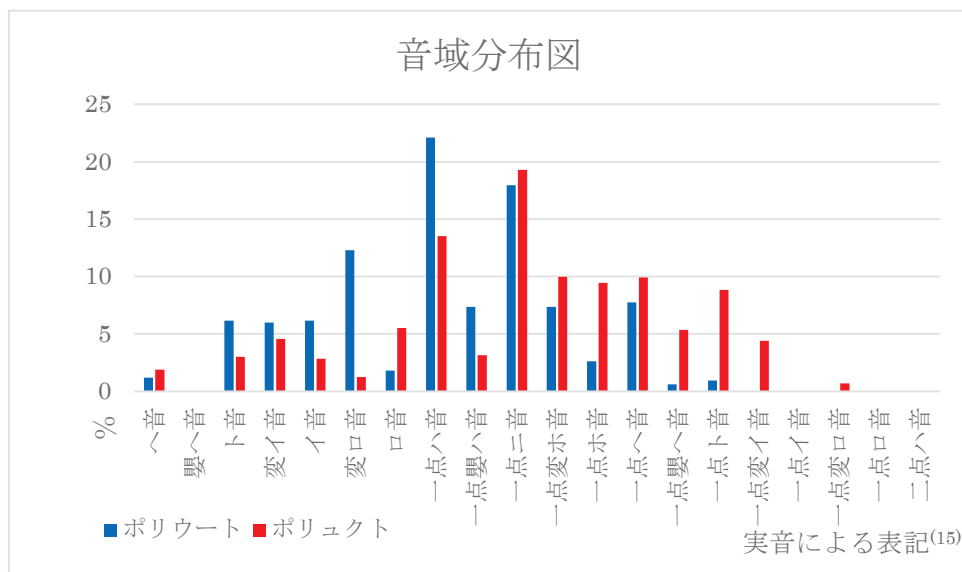
そこで、さらに楽曲の譜面からの歌唱旋律の分析を行うことによって、あわせて両作品におけるテノールの音域の相違が意味するところを明らかにできるものとする。

2-3 具体的検証

以下、具体的な検討に入る。なお、譜例の提示の際には《ポリウート》を《ポ》、《殉教者》を《殉》と略することとする。

検討箇所①

まず、冒頭のレチタティーヴォ及びレシタティフにおける音域の分布図を示す。



上記の図表から、一点嬰ハ音より低音域ではポリウートが、一点ニ音より高音域ではポリュクトの数値がほぼ一貫して上回ることが読み取れる。更に、一点嬰へ音を超える音でポリウートが歌うのはレチタティーヴォ全体の1パーセント弱だが、ポリュクトは20パーセント近くの割合で、一点嬰へ音を超える音域で歌っている。

この図表により、それぞれの役で歌われる音域の分布の相違を明確に示すことができた。しかし、この図式化は、音符が旋律として時間的な連続性を持つ側面を排除していることは否めない。よって旋律線としての特性を改めて検討する。

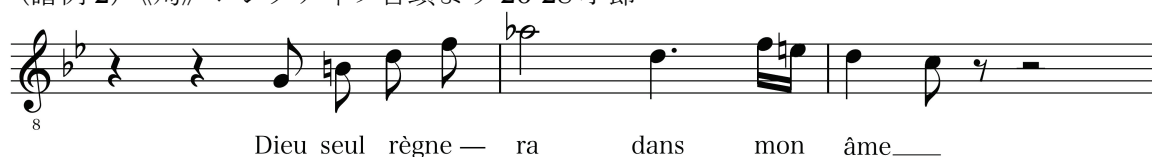
《ポリウート》のレチタティーヴォは、一点ハ音や一点二音を中心とし、へ音あるいはト音から、一点へ音あるいは一点ト音までのほぼオクターヴの音域を行き来する。レチタティーヴォの最高音は一点ト音となるが、歌われる語は不定冠詞の *d'un* であり、特に強調される箇所ではない(譜例 1)。

(譜例 1) 《ポ》レチタティーヴォ冒頭より 40-42 小節

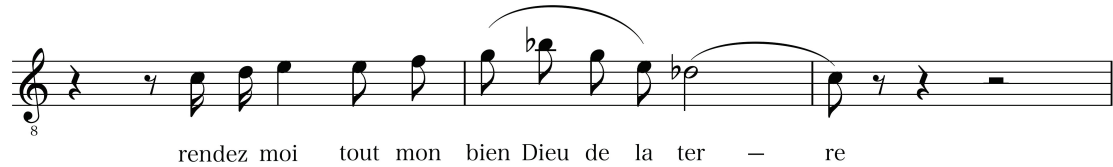


一方で、《殉教者》のレシタティブは、一点ハ音や一点ニ音を中心とする点は《ポリウート》と同様だが、一点ト音を超えて一点変イ音、一点変ロ音といった高音が旋律の流れの中に組み込まれている点で大きく異なる。詩句をみても、一点変ロ音では神を意味する *Dieu* の語句が歌われる、重要な意味を持つ音符となっている⁽¹⁶⁾（譜例 2 及び譜例 3⁽¹⁷⁾）。

(譜例 2) 《殉》 レシタティフ冒頭より 26-28 小節



(譜例 3) 《殉》 レシタティフ冒頭より 62-64 小節



この両者の旋律形と高音の有無、及び配置の違いを、歌唱法の技術的側面からみると、《ポリウート》では低い声区に旋律のほとんどがとどまるのに対し、《殉教者》では、声区の転換域を超えて高音を歌う点にある⁽¹⁸⁾。特にテノールの歌唱においては、声区を越えた高音域の歌唱は技術的な困難さが伴い、歌唱上の難所と捉えられる。同時に、それは旋律上の要所でもあり、歌手の技巧と声の魅力を表現する箇所でもある。

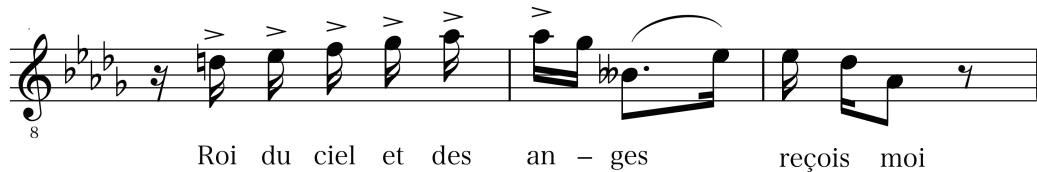
《ポリウート》では、冒頭のレシタティーヴォで既に高音域に比重が置かれていないことがわかる。バリトンでも高音域を得意とするならば歌うことが可能な音域である。一方、《殉教者》のレシタティフにおける高音域は、テノールでなければ歌唱困難な音域である。

次に、イタリア語とフランス語の詩句の違いを除けば、同一の曲と捉えることが可能な独唱部分を検討する。Larghetto 3/8 拍子 変ニ長調 からなるこれらの楽曲は、変イ音から一点変イ音までのオクターヴの音域で上昇と下降が繰り返される(譜例 4-a 及び 4-b)。

(譜例 4-a) 《ボ》 Larghetto から 36-38 小節の箇所



(譜例 4-b) 《殉》 Larghetto から 38-40 小節、譜例 4-a に対応する箇所



この Larghetto の《ポリウート》の音楽は、詩句はフランス語になっているが、《殉教者》でもほぼそのまま使われている。(譜例 4-b) では、イタリア語の、né più lo scuota un palpito の詩句に、フランス語の Roi du ciel et des anges, reçois moi との詩句があてられていることがわかる⁽¹⁹⁾

この楽曲は一点変イ音まで高音は達するが、上記の譜面でもわかるように、32 分音符にスタッカートあるいはアクセントが付されており、レガートで高音を長く歌い、朗々と聞かせる旋律ではないと判断できる。この Larghetto の楽曲に先立つレシタティーヴォ（レシタティフ）との整合性を考えると、やはり《ポリウート》のレシタティーヴォとその音楽的特徴に親和性がある。《殉教者》のレシタティフで既に登場したような、高音を保持し

て聴かせどころとするような旋律ではないと判断できるだろう。

この点は、カデンツァをみることでより明確に捉えられる。

まず、《ポリウート》のカデンツァは、変イ音から一点変ト音までの音域で歌われるが、《殉教者》では変イ音から一点変ロ音に達する（譜例 5 及び 6）。

（譜例 5）《ボ》 *Larghetto* から 40-42 小節のカデンツァ



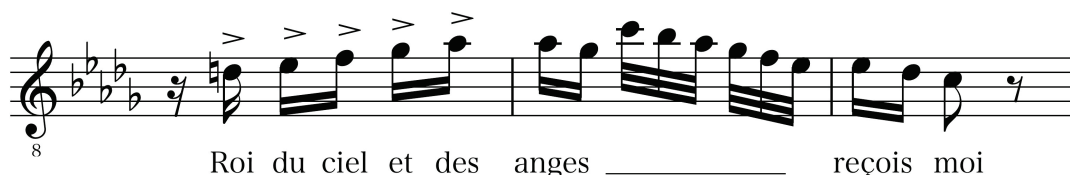
（譜例 6）《殉》 *Larghetto* から 41-43 小節までのカデンツァ



ここでも声区の転換域にとどまるか超えるかの違いを確認することができる。

また、《殉教者》のオーケストラ・スコアでは、譜例 4-a 及び、4-b に対応する *Larghetto* の 38-40 小節が、二点ハ音まで達する音形に書き換えられている（譜例 7）。

（譜例 7）《殉》 *Larghetto* 38-40 小節まで



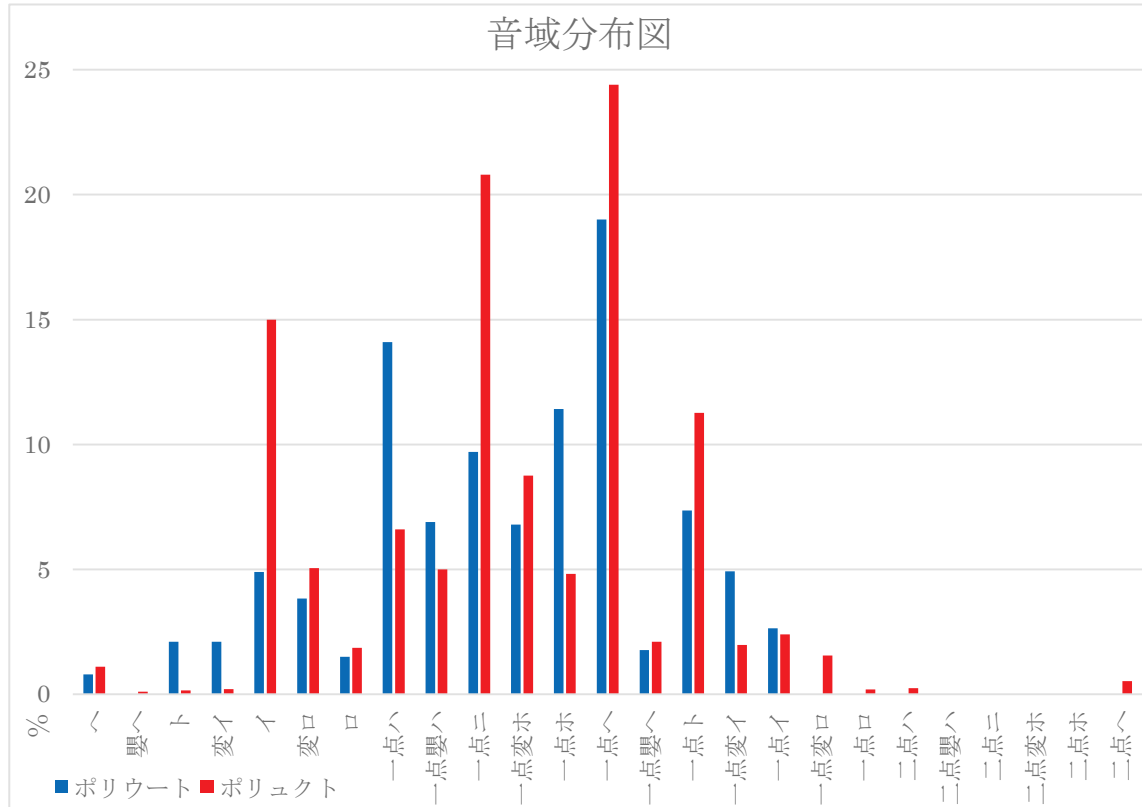
テノールの高声域としても限界に近い高音が要求されており、より難易度の高いカデンツァが加えられていることになる。冒頭のレシタティブから一貫して、ポリュクトは非常に広い音域を要求される役であることが判明する。

さらに、カデンツァ後の *Poco più mosso* では《ポリウート》と《殉教者》で共通して一点変イの高音が歌われ、《ポリウート》では第一曲がそこで締めくくられるが、《殉教者》ではレシタティブから *Allegro* の音楽が追加されており、*Poco più mosso* の高音より半音高い一点イ音が最後に歌われることとなる。《ポリウート》第一曲の最高音が一点変イ音であることから、《殉教者》との音域の違いが端的に表れているといえる。

このように、それぞれのオペラの幕開けとなる場面を比較したが、主役となるテノールの歌われる音域には既に顕著な違いがあらわれていることが見て取れる。次に、それぞれのオペラでテノールにとって最も中心的な楽曲における違いを検討する。

検討箇所②

ここでは、対象となる楽曲全域にたいして、検討箇所 A と同様の方法によって音域の分布を計測した。音楽的には《ポリウート》と《殉教者》では全く異なるため、全体を対象とすることが適切と判断したからである。なお、カデンツァについては、記譜どおりの音価を参考にしつつ、実際の歌唱を想定し多少の調整を行った。



ポリュクトは特定の音、イ音や一点ニ音、一点ヘ音や一点ト音に分布が集中しているが、これは楽曲の旋律の構造上と関係しているといえる。この点のはのちに説明する。この分布図においては、一点変イ音と一点イ音の二音では、ポリウートがその分布ではポリュクトを上回っていることが判明する。特に、変イ音では、ポリウートがほぼ 5 パーセントだが、ポリュクトは 2 パーセントほどである。ポリウートは一点ヘ音～一点イ音までを含めた音域が約 35 パーセントの占有率を示しており、このうち一点ト音～一点イ音までの音域が約 15 パーセントとなる。役柄の持つ音域の上限に近い領域が集中して使用されていることが判明する。

《殉教者》のポリュクトは、一点ヘ音～一点イ音までが 40 パーセントほど、一点ト音～二点イ音では 16 パーセントほどとなり、やはり、この高音域が集中して用いられていることがわかる。加えて、一点イ音を超えることがないポリウートと異なり、ポリュクトは一点変ロ音から二点ハ音、さらに二点ヘ音までの音域に 2 パーセントほどの分布を示す。上記のような音域分布が楽曲のなかでどう展開されているかを検証する。

《ポリウート》第五曲冒頭のレチタティーヴォでは、既に見た第一曲冒頭と一点変イ音が一度歌われることを除けば、その音域は基本的に変わらない。旋律線としては一点ニ音や一点ホ音が複数小節間にまたがって連続して歌われる特徴を示す（譜例8及び9）。

（譜例8）《ボ》第五曲 1-5 小節



（譜例9）《ボ》第五曲 6-11 小節



Allegro からはデクラーマートの指示のもと、オーケストラの八分音符を刻む伴奏との相乗効果で緊張感が生みだされる。音楽は激しく、嫉妬と強い怒りが表現される（譜例10）。

（譜例10）《ボ》第五曲 25-29 小節

Allegro で一点重変ロ音が歌われるが、第五曲のみならず、《ポリウート》全幕を通してのテノールの最高音である。全音符にアクセントかつフェルマータが付され、更にオーケストラはトゥッティのフォルティッシモで演奏するため、オーケストラの分厚い音を超えて聞こえる力強い声が要求されると考えられる（譜例11）。

（譜例11）《ボ》第五曲 79-82 小節

カバレッタは一転して、神への信仰をうたいあげる。音楽は高揚して感情の昂ぶりを示す。一点イ音はカバレッタの最高音であり、音楽が切迫し、休みなく歌い続けた終盤に要求される。オーケストラは上の譜例では一拍で休止するか、または完全に休止しているので声と競合する要素は少ないが、第五曲冒頭のレシタティーヴォから 10 分近く歌い続けてきたテノールにはやはり大きな負担となる高音である(譜例 12)。

(譜例 12) 《ボ》 第五曲 200-204 小節

次に、《殉教者》の検討に入る。第十六曲冒頭のレシタティフは、これも既に検討した一幕冒頭のレシタティフと、その音域と音形における特徴を引き継いでいる。36 小節間のレシタティフのなかで、一点変ロ音が要求される。続くロマンスでは、冒頭に一点変ロ音が登場するも、妻への愛情を甘美で緩やかな旋律で歌い、比較的低い音域での上行と下行の繰り返しとなり、音域は低く保たれる。しかし、カデンツァは二点ハ音まで上行する(譜例 13 及び 14)。

(譜例 13) 《殉》 第十六曲 Cantabile 15-17 小節

(譜例 14) 《殉》 第十六曲 Cantabile 23 小節

第十七曲は、第十六曲から曲調は一転し、旋律の動きが少なく、同一の高さの音符で殉教への決意を繰り返し語る勇壮な音楽となる。一点ヘ音や一点ト音の音域が繰り返して歌われる。ここでも二点ハ音に達するカデンツァが記されている。

第十七曲で特筆すべき点は、アリアの最後に二点へ音が歌われることである。旋律は一点へ音の連続から、オクターヴの跳躍となる。胸声域から頭声域への唐突ともいえる切り替えは非常に高い演奏効果をうむと考えられる(譜例 15)。

(譜例 15) 《殉》第十七曲 79-82 小節



このように、音域の分布図と、楽曲としての特徴をみると、《ポリウート》第五曲は、最高音は一点イ音まででだが、役柄の音域の上限に近い一点へ音～一点イ音までの音域に非常に集中した歌唱となる。《殉教者》のテノールは、一点へ音～一点イ音への音域の集中が同様にみられることに加え、一点ロ音を超える高音域と、二点へ音という極めて高い音域まで歌われる。

上記のような音域と旋律の分析結果から、何が読み取れるのか最後に論じたい。

3 結論

《ポリウート》と《殉教者》の主演となるテノールの歌われる音域の相違を、楽曲面と分布図によって示し、分析を加えた。

《ポリウート》のテノールの音域は検討箇所においても、全幕を通して、へ音から一点イ音までの1オクターヴと3度の範囲となるが、テノールの歌唱声域としては中音域と、中高音域に集中している。既に考察したように、一点変ロ音を超える高音域が歌われない一方で、低音域のホ音より下がることもない。すなわち、バリトンほど低音域での歌唱を要求されることはないが、テノールとしての高音域の上限は高いとはいえず、使用される音域は広いものではない。しかし、特に第5曲のシェーナとアリアでは、一点へ音から一点イ音の音域は高い頻度で歌われるため、中高音域に密度の高い声の響きが求められる。

《ポリウート》のテノールの持つ音域の特徴から考慮すると、中音域の充実したバリトンに近い響きを持つテノール歌手によって歌われることが相応しい⁽²⁰⁾。

一方で、《殉教者》のテノールの音域はより広く、検討箇所では、へ音から二点へ音までの2オクターヴに亘る⁽²¹⁾。最低音域はテノールとしても特別に低いものではないが、最高音の二点へ音はテノールの音域として極めて高いものである。また《ポリウート》では歌われない一点変ロ音から二点ハ音の高音を度々要求されることも確認した通りである。このような音域から考慮すると、《殉教者》の主演を歌うテノールは、頭声域も含めた非常に高い音域を安定して歌うことが可能な、より軽い響きのテノールが相応しいと考えられる。

このように、《ポリウート》から《殉教者》への改作により、その主演となるテノールの音域がどのように変更されたかを具体的に検討し、そこから想定される声種を導き出すことができた。

最後に、今後続く研究課題として検証してきたい事案について述べる。

《ポリウート》は、その劇内容と音楽的な構成、楽曲の内容に至るまで、その改作である《殉教者》に引き継がれている。そのため、上記のような、テノール役における音楽上

の特質の大きな変化が、劇内容の変化から要請されたものと結論付けるのは難しい。

ここで、ドニゼッティの時代のオペラ作品が、創作の過程で、特定の演奏者の特性や能力を念頭において作曲されることが主流であったことを想起したい。すなわち、《ポリウート》を初演するはずであったヌリと、《殉教者》を初演したデュプレの声楽上の特性の違いが創作に影響を与えた可能性がある。

デュプレはイタリアで既にドニゼッティと共作しており、ドニゼッティがその歌手としての能力を熟知していたことは間違いない⁽²²⁾。デュプレが用いたとされる胸声の高音域と、頭声を用いた更に高い音域まで想定してドニゼッティが創作した可能性は高く、この点は、ドニゼッティとデュプレの他の共作を検証することで共通する要素が見いだせるのではないかと考えている。

より興味深いのはヌリと《ポリウート》である。ヌリはイタリアで胸声による新しい歌唱法に挑戦しており、時期としても《ポリウート》の創作過程と平行している。ヌリのイタリア滞在以前の歌声は、頭声を用いた優美で柔らかいものだったとされる。この点は、ヌリのオペラ座時代の初演作品の具体的な検証に今後取り組んでいくことでより明らかになっていくと考えられるが、《ポリウート》で創造されたテノールのあり方とは大きく異なるものであることが類推される。《ポリウート》はヌリの変わりつつあった歌声と関連性を持っている可能性がある。オペラ座時代の諸作品の検証と、ヌリが《ポリウート》で目指したものを探ることで、より《ポリウート》のテノールの本質に迫っていける可能性があり、今後の課題としていきたい。

(注釈)

(1) Donizetti Society の HP(<http://www.donizettisociety.com>)及び、グリエルモ・バルブラン Guglielmo Barblan (1906-78)とブルーノ・ザノリーニ Bruno Zanolini (1945-)による『ガエターノ・ドニゼッティ ロマン派音楽家の生涯と作品』*Gaetano Donizetti: Vita e opere di un musicista romantico*を参照した。

(2) 《ポリウート》は作曲家の死後、1848年にナポリで上演された。

(3) 両作品に共通するあらすじは右のとおりである。アルメニアの若い貴族がキリスト教に改宗し、友人のキリスト教徒の逮捕をきっかけに改宗を宣言し、死刑を宣告される。妻もキリスト教信仰に目覚め、夫と共に殉教者となる。また、バルブラン、ザノリーニは《殉教者》が「舞台上の切り口が異なっているとはいえ、オリジナルの作品をほとんど全部残しているということは明白である」と指摘している(バルブラン、ザノリーニ 1998: 299)。

(4) バルブランとザノリーニはポリウートの音域の上限に言及している(バルブラン、ザノリーニ 1998: 297)、また、アッシュブルックは《殉教者》のポリュクトが《ポリウート》のポリウートにはない高い音域で歌うことに言及している(Ashbrook 1982: 342, 429, 433)。

(5) 《ポルティチの哑娘 Le Muette de Portici》(1828)のマサニエッロ Masaniello、《ギョーム・テル Guillaume Tell》(1829)のアルノール Arnord、《ユダヤの女 La Juive》の(1835)エレアザル Eléazar、《ユグノー教徒 Les Huguenots》(1836)のラウル Raoul などがヌリの創唱した代表的な大役である

(6) デュプレはパリのオデオン座で 1825 年から 3 年間歌い、大きな成功には恵まれずイタリアに活動の場を求めた。イタリアで声質を大きく変え、1831年にルッカでのイタリア語による《グリエルモ・テル Guglielmo Tell》で初めて「胸のド」を歌ったとされる。1835年には《ランメルモールのルチア Lucia di

Lammermoor》初演のエドガルド Edgardo でも大成功を収めた(小原 2008: 2-4)。また、デュプレのバリ帰還は大きな話題となり、1840年には、ディデ Diday (生没年不明)とペトルカン Pétrequin (生没年不明)が『新種の歌声に関する覚書』*Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée* を発表し、デュプレの歌声を「暗くされた声 *voix sombrée*」と定義する一方で、それまでの歌声を「白い声 *voix blanche*」と呼んだとされる(小野 2007: 51)。

(7) 頭声と胸声は声区の主要な概念として歴史的に用いられ、また、頭声はファルセットと必ずしも明確な区別なく用いられてきた。声楽技法の鍛錬においては、これらの声区から声区への滑らかな移行の技術を磨くことが重要とされてきた。頭声や胸声の用語は、身体の共鳴感覚を言語化したものであり、生理学的な研究が発達した現代では、不適切であると指摘する研究者もいる(リード 2005: 62, 142)。しかし、検証の対象とする19世紀において、これらの用語が広く用いられていたことに鑑み、本論考では頭声と胸声との用語を使用する。また、声楽にかかわる人々には、「頭部に抜けるような柔らかい響き」と、「胸まで届くような力強い響き」とは、あくまで肉体的な感覚の次元ではあるものの、共感を得られるものであるだろう。なお、デュプレは、自著 *L'art du chant* (1845)で、胸声で限界まで歌うことを求めており、「高い」テノールにおいては、一点二音及びホ音を声区の転換と捉え、低い声区を「弱い胸の響き」、高い声区を「非常に強い混じった声」と定義した。更に、一点口音から二点二音までをファルセットと区分している(小原 2008: 26)。

(8) スリはイタリアでの日々を詳細に書簡でパリの妻や親族、友人に送っていた。ポリウートの創作にまつわる混乱と、彼の新天地での高揚した挑戦から、幻滅し衰えていく精神状態を追うことができる(Pleasants 1993: 87-99)。

(9) IMSLP, Petrucci Music Library にて、サン・ピエトロ・ア・マイエッラ音楽院図書館 *Biblioteca Conservatorio di musica San Pietro a Majella* 所蔵のドニゼッティ手稿譜を閲覧することができる。

(10) 《殉教者》の第十六曲と第十七曲は、今回参照したオーケストラ・スコアとピアノ・ヴォーカル・スコアでは調が異なる。前者はイ長調、後者は変ロ長調である。Opera rara のロンドン公演では、イ長調で歌われていたが、手稿譜を確認できないため、どちらが本来であるかの断定はできない。本論考では、音域の相違の把握を明快にするために、ヴォーカル・スコアを用いて全曲を分析する。

(11) 1小節の違いは、《ポリウート》で前奏が終わる小節から始まるレチタティーヴォが《殉教者》では次の小節から歌いだされることによるものである。

(12) 1小節の違いは、《殉教者》で *Larghetto* 冒頭にオーケストラの和音が奏でられる2小節が書き加えられている一方で、カデンツァ前の旋律が1小節カットされていることによる。

(13) 1839年4月8日の師マイルに宛てた手紙でドニゼッティは「全てのレチタティーヴォを書き直し、新しく第一幕フィナーレを書きなおし、アリアや三重唱、バレエを加え……フランスの音楽と詩は独特の好みを持っていて、全ての作曲家はレチタティーヴォも歌の部分もそれに従わなければなりません」と述べている(バルブラン、ザノリーニ 1984: 297)。

(14) ローマの高官セヴェーレは妻パオリーナのかつての恋人であり、《ポリウート》では妻の不貞に対する疑いがポリウートの大きな心理的動機付けとなっている。《殉教者》では、妻とローマ高官の関係性は引き継がれているが、ポリウクトが妻へ疑惑を抱くことはなくなった。なお、これに続く場面は、《ポリウート》、《殉教者》ともに共通して、ジュピター神殿での、ネアルコ(ネアルク)への尋問の最中にポリウート(ポリウクト)が乱入し、改宗を宣言してジュピターの祭壇を破壊する。

(15) テノールはト音記号で記譜されるが、実音は1オクターヴ下を歌うこととなる。本論考では図表及び、譜例の解説においても実音による音名表記を採用した。

- (16) 本論考の図表では記譜通りの音価を数値化しているが、特に声楽では高音域は記譜以上に長く歌われることも多い。図表以上に高音域の比重が高まる可能性は考慮する必要がある。
- (17) 《殉教者》は特に譜面の印刷状態から、画質が悪く判読に支障が出るため、楽譜作成ソフトウェアのフィナーレを使用して譜面を作成した。
- (18) コーネリウス・リードの『声楽用語辞典』では、レジスター **Register** の項目で、「中央ハの上のホ」で胸声区は終わるとしている（リード 2005：300）。異なる声区をその音色の違いを際立たせずに移行することは、声楽技法としては特に重要とされるものである。そのために、声区の境界付近の複数の半音を声区の転換域、パッサージョ **Passagio**（通路、を意味するイタリア語）と称してきた。『声楽用語辞典』ではパッサージョは声区の急激な移行を避けるために用いられた古い理論的枠組みとしている（リード 2005：265）。
- (19) *che indegno* の語句があてられた旋律は、《殉教者》ではカットされている。また、《殉教者》では、*Roi du ciel et des anges, reçois moi dans tes bras* の下線部も含めて完結した詩句が繰り返されており、譜例 4-b では *dans tes bras* の詩句はカットされている。
- (20) 録音などで確認できるポリウートの歌唱は、フランコ・コレリ **Franco Corelli** (1921-2003) によるスカラ座での 1960 年の上演(CBS SONY: 54DC 838/839)、ニコラ・マルティヌッチ **Nicola Martinucci** (1941-) によるローマ歌劇場での 1988 年上演(NUOVA ERA: 6776/6777)がある。いずれもバリトンに近い響きを持つリリコ・スピント系のテノールであった。
- (21) 《殉教者》における、全幕を通したテノールの最低音は三幕のフィナーレで歌われる二音である。
- (22) イタリアでは《パリジーナ **Parisina**》(1833)、《ランメルモールのルチア》(1835) でデュプレが初演をつとめている。《殉教者》以降、パリでは《フォヴォリート **La favorite**》(1840)、《ドム・セバステイアン **Dom Sebastian**》(1843) をデュプレが創唱した。

〈参考文献表〉

Ashbrook, William

1982 *Donizetti and his Operas*. (London, Melbourne, New York: Cambridge University Press)

Ashbrook, William: Parker, Rodger.

2000 “Prefazione: Ringraziamenti, Introduzione di storica.” Donizetti, Gaetano. *POLIUTO*. (Bergamo: Donizetti Fondazione: Ricordi) 7-21

バルブラン, グリエルモ(Barblan, Guglielmo); ザノリーニ, ブルーノ(Zanolini, Bruno)

1998 『ガエターノ・ドニゼッティ ロマン派音楽家の生涯と作品』 高橋和恵 訳 (東京: 昭和音楽大学) [*Gaetano Donizetti: Vita e opere di un musicista romantico*. (Palermo: Società di Assicurazioni Liguria, 1983)]

チェレッティ, ロドルフォ(Celletti, Rodolfo)

2003 『テノールの声 その成立と変遷 400 年間の歌手列伝』 西村勝 訳 (埼玉: 本の風景社) [*VOCE DI TENORI* (n.p.: IDEALIBRI, 1989)]

Donizetti, Gaetano

- 1960 録音 『ポリウート』 Votto, Antonino. Callas, Maria. Corelli, Franco. Bastianini, Ettore. Zaccaria, Nicola. (CBS SONY : 54DC 838/839)
- 1975 LES MARTYRS. (New York: Garland)
- 1982 LES MARTYRS. Volume I . II . (New York: Garland)
- 1988 録音 Poliuto. Koenig, Jan Latham. Martinucci, Nicola. Bruson, Renato. Conell, Elizabeth (NUOVA ERA: 6776/6777)
- 2000 POLIUTO. Volume primo: secondo. Ashbrook, William. Parker, Rodger. eds. (Bergamo: Donizetti Fondazione: Ricordi)
- 2000 POLIUTO. Opera vocal series. Ashbrook, William. Parker, Rodger. eds. (Milano: Ricordi)
- 2011 POLIUTO. 「Poliuto (Donizetti, Gaetano)」
[http://imslp.org/wiki/Poliuto_\(Donizetti,_Gaetano\)](http://imslp.org/wiki/Poliuto_(Donizetti,_Gaetano))

Girardi, Michele

- 1993 “Donizetti e il grand-opéra: il caso di *Les Martyrs*.” Bellotto, Francesco ed. *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti* (Bergamo: Fondazione Donizetti 135-147)

Keates, Jonathan

- 2014 “Donizetti in Paris.” Programme Notes 《Les Martyrs》 (London: Opera rara)

小野 和彦

- 2007 『ロマン派発声法の黎明：デュブレ Duprez の発声技法と、ヴォワ・ソンプレ voix sombrée (暗くされた声) と呼ばれた声をめぐる考察』(東京藝術大学: 博音第 94 号)

小原 啓楼

- 2008 『近代テノール歌唱様式の一考察-G.L.デュブレの「歌唱芸術 L'art du chant」1845 全訳-』(東京藝術大学: 博音第 116 号)

Pleasants, Henry

- 1993 “The grate tenor tragedy: The last days of Adolphe Nourrit.”
The Opera Quarterly 10/2, 87-99

- 1995 *The grate tenor tragedy: The last days of Adolphe Nourrit.*
(Minesota: Hal Leonard Corporation)

Quicherat, Louis

- 1867 *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance.*
(n.p.: L.Hachette et cie.)

リード, コーネリウス(Reid, Cornelius)

- 2005 『声楽用語辞典 コーネリウス・リードによる解剖と分析』 移川澄也 訳・監修
川村大介 翻訳協力 (東京都 有限会社キックオフ) [*A DICTIONARY of VOCAL
TERMINOLGY: ANALYSIS.* (New York: J. Patelson Music House)]

Smith, Micheal Lee Jr.

- 2011 *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic
plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the
development of the operatic tenor vocal production.*
<http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2281&context=thesesdissertations>

Vest, Jason Christopher

- 2009 *ADOLPHE NOURRIT, GILBERT-LOUIS DUPREZ, AND TRANSFORMATIONS OF
TENOR TECHNIQUE IN THE EARLY NINETEENTH CENTURY: HISTORICAL AND
PHYSIOLOGICAL CONSIDERATION.*
<http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2281&context=thesesdissertations>

Wilson, Flora

- 2014 “Les martyrs: lost and found in translation.” Programme Notes 《Les Martyrs》
(London: Opera rara)